MAREA TRADIŢIE A ORCHESTREI SCALEI DIN MILANO – interviu cu maestrul Marco Giubileo

(Costin Popa – 22 februarie 2010)



Compozitor, muzicolog, prim-violist al Orchestrei şi Filarmonicii teatrului Scala din Milano (din 1985)Marco Giubileo, membru în Consiliul Artistic al legendarei scene lirice, co-fondator în 1992 al Cvartetului de coarde Soli Deo Gloria Ensemble, Marco Giubileo este astăzi una din personalităţile marcante ale Italiei muzicale. Preocupările sale au depăşit de la început cadrul instrumental şi s-au extins în compoziţie şi muzicologie.

A compus lucrări sacre, liturgice şi de cameră, de multe ori mergând către stilurile vechi, în simbioză cu clasicismul şi neoclasicismul italian. Cel mai recent opus al său este Cantata Sacră „Rugăciune şi contemplare”, dedicată Elenei Moşuc, după succesul triumfal al sopranei în rolul Violetta din **Traviata** de Verdi la Teatro alla Scala în iulie 2007. Studiile şi cercetările lui Marco Giubileo în domeniul muzicologic s-au văzut confirmate prin publicarea lor la prestigioase edituri. Printre cele mai cunoscute lucrări, se numără „Educarea talentului” şi „Analiza şi sinteza frazării muzicale în clasicism”.

Tradiţia verdiană

COSTIN POPA: Ne aflăm la Milano, în plină serie de spectacole cu „Rigoletto” sub bagheta lui James Conlon. Cum se observă din fosă ideile sale, vizavi de marea tradiţie a Scalei?

MARCO GIUBILEO: Maestrul Conlon s-a prezentat în faţa noastră, a membrilor orchestrei, ca un artist foarte sensibil şi cu disponibilitate pentru cele mai mici detalieri. Este un muzician extrem de rafinat, cu personalitate virtuoză, delicat şi apreciativ. Eu cred că este vorba despre două lumi care s-au întâlnit, pe de-o parte prin capacitatea de sesizare a celor mai fine nuanţe, de sublimă elevaţie, proprii simfonismului şi un univers diferit, al unei muzici cu forţă interioară, care se exprimă nu numai în culori de forte dar şi în piano. Pregătirea acestui spectacol s-a caracterizat prin întâlnirea şi suprapunerea celor două concepţii. Găsesc că a fost o bună reuşită în a le putea prinde pe amândouă şi de a da puteri muzicii verdiene într-un stil tipic milanez. La noi este menţinută o tradiţie solidă, directă, există mărturii şi indicaţii – variaţii de culori – marcate în partitură de însuşi Verdi.

C. P.: Scala a păstrat cu grijă tot acest specific...

M. G.: Spre exemplu, sunt indicaţii de pianissimo cu 2, 3 şi chiar 4p, care denotă că Verdi dorea diferenţieri extrem de subtile. Piano şi pianissimo verdian nu sunt ca ale altor compozitori ci conţin – paradoxal – o forţă vulcanică ca o revoltă interioară, secretă, un fel de conspiraţie. Instrumental, este vorba despre o vibraţie a sunetului şi de o rapiditate a emiterii lui care produc un piano absolut diferit, conferindu-i forţă şi având puteri emoţionale similare cu muzica în forte.

C. P.: În „Rigoletto”, Gilda are desene melodice diafane...

M. G.: Concepţia maestrului Conlon a contribuit într-o manieră importantă de a face foarte elegantă şi sublimă muzica Gildei, demers indispensabil, pentru că Verdi are o concepţie de înaltă nobleţe asupra personajelor feminine. Foarte adesea, ele fac dovada unei iubiri atât de puternice încât ajung la sacrificiul personal. Gilda este un exemplu excelent al acestei gândiri elevate a compozitorului, care construieşte personaje slabe în aparenţă dar de mare forţă lăuntrică, având capacitatea de a atinge eroismul. Muzica vorbeşte despre imaginea delicată a femeii, proiectată foarte puternic asupra bărbaţilor, fie părinţi, fie iubiţi. Dar, deja în al treilea act eroina se transformă, iar la final, în **Rigoletto** ca şi în **Traviata**, devine un personaj sublim, un înger care face conjuncţia între Pamânt şi Cer şi exprimă o emoţie nepământeană, plină de pace serenă, care nu mai are vibraţia expresiei ordinare, comune. Totul devine mai dulce, mai alb şi personajul reflectă climaxul maximum imaginabil al iubirii absolute.

C. P.: Cum aţi lucrat cu şeful de orchestră?

M. G.: Realizarea acestei producţii s-a caracterizat printr-un proces de întâlniri. Am mare stimă pentru maestrul Conlon pentru că a ştiut să profite de relaţia cu noi. Şi alţi şefi de orchestră caută asemenea întâlniri. Spre pildă, maestrul Daniel Barenboim, care vrea să cânte Verdi împreună cu noi, a dirijat deja Requiem-ul şi Aida. De altfel, noi constatăm la toţi marii dirijori care vin la Milano, o căutare în sensul apropierii de tradiţia vie pe care orchestra Scalei a căpătat-o direct, prin experienţă.

Mari şefi de orchestră

C. P.: Ai cântat „Rigoletto" şi sub alte conduceri muzicale. Riccardo Muti a făcut premiera, apoi Riccardo Chailly şi, probabil, alţii. Cum ai perceput diferenţele ideatice între Muti, Chailly, Conlon...?

M. G.: Asupra muzicii lui Verdi, maestrul Chailly, ca italian, posedă o idee clară şi de la început foarte apropiată de a noastră. Când întâlnim un asemenea şef, ne este uşor să-l urmărim. Maniera de dirijat a lui Chailly era destul de apropiată de cea a maestrului Conlon, adică a indus o oarecare delicateţe în nuanţe, limbajul era destul de echilibrat, a fost o căutare a esteticii, a sunetului, a fineţei demersului. Aş zice că, dimpotrivă, expresia care reprezintă direcţia maestrului Muti era fondată în special pe o concepţie puţin mai „ţărănească", ca să spun aşa. Ştiţi că Verdi, în documentele sale de identitate avea menţionat „ţăran", adică lucrător al pământului său de la Sant' Agata. Nu se ruşina cu asta; muzicalitatea sa avea un gust puternic „popular", un gust foarte sensibil al efectelor; de aici provenea forţa ce caracteriza interpretările maestrului Muti, în acelaşi timp, foarte fine. Am cântat 20 de ani sub conducerea lui şi recunosc în acest stil, un Verdi foarte aproape de tradiţie.

C. P.: Cum inducea atmosfera?

M. G.: Maestrul Muti avea mare grijă de acompaniament. Climatul, atmosfera nu erau create atât de melodia propriu-zisă cât de natura şi calitatea acompaniamentului. Aceasta se poate face având grijă de calitatea şi ţinuta pe parcursul duratei de emisie a sunetelor, de rapiditatea atacurilor. Este o mare diferenţă între un sunet care este produs şi menţinut sub tensiune şi unul care este lăsat „să cadă lent". În general, un sunet care „cade" este ca la pian, o lovitură care se pierde. Tensiunea dramei înseamnă tensiunea unui sunet care este intensificat emoţional în durată şi vibrato. Această

tensiune este enormă şi poate fi produsă fie în forte, fie în piano. Iată secretul extraordinarei energii din interiorul interpretărilor lui Muti. Maestrul cere o uriaşă angajare din partea tuturor – contrabaşi, viori secunde, viole etc. – care cântă note în timpii neaccentuaţi ai măsurilor portativului. Astfel, la finalul frazei, tensiunea ajunge cu energie enormă.

C. P.: Riccardo Muti a cerut soliştilor să interpreteze „Rigoletto" fără acutele de tradiţie. Cum comentezi?

M. G.: Cred că această concepţie este foarte onestă şi foarte interesantă. Ideea este de a demonstra valoarea unei compoziţii în identitatea sa originală. **Rigoletto** fiind o capodoperă, valoarea sa trebuie probată fără accesorii adăugate cu scopul de a produce efecte izolate. În plus, se dă şi o educaţie proastă publicului, de aceea maestrul Muti cere ca drama **Rigoletto** să fie apreciată aşa cum a fost scrisă. Apoi, când am făcut spectacole care conţin şi acutele tradiţionale, acestea au venit ca un surplus în care se apreciază valoarea solistului. Dar eu cred că este foarte mare diferenţă între etalarea demonstrativă a notelor înalte şi evidenţierea dramei care, în unele versiuni, poate avea în supliment şi acutele tradiţionale. Drama este însă cea mai importantă.

C. P.: Am ascultat „Rigoletto" dirijat de Muti, de o forţă dramatică formidabilă, fără acute, dar vezi, această versiune originală nu se cântă mai deloc în lume. Publicul cere acute şi e fericit să le audă. Şi în aceste zile, i-a aclamat pe Leo Nucci şi Elena Moşuc. Cred că o simbioză ar fi benefică. Marco, am vorbit despre tradiţia orchestrei Scalei. Cum este păstrată, prin ce mijloace, care sunt secretele?

M. G.: Nu este un lucru atât de simplu. Am moştenit o sensibilitate, o idee, o concepţie asupra muzicii lui Verdi. În conservarea tradiţiei, cred că se petrece un lucru similar ca în cazul oamenilor care vorbesc între ei, care aparţin aceleiaşi comunităţi, care pot interschimba idei, opinii într-un anumit limbaj, într-o anume poetică. La noi există, efectiv, criterii prioritare asupra cărora nu suntem dispuşi să tratăm. Orchestra Scalei îşi propune să-şi păstreze principiile şi cere dirijorului să se apropie de noi, mai ales că publicul se aşteaptă la asta. Aşa a fost cu maestrul Conlon, de exemplu, care înainte avea o concepţie diferită. Uneori putem da impresia că suntem pretenţioşi, că solicităm ceva care nu este foarte cultivat în lume, deşi partiturile sunt în general respectate peste tot dar, la alte ansambluri, unele aspecte nu sunt cercetate, adâncite pentru că pot fi considerate „vulgare". Aşadar, surâzând, dacă aş întâlni un şef de orchestră şi aş putea să-i vorbesc, i-aş spune că dacă doreşte să se apropie de noi, să încerce să facă un Verdi care seamănă puţin cu „pane e salame", adică cu ceva care are un gust foarte bun şi este foarte legat de ceva „ca la ţară". Îţi aminteşti ce spuneam despre Verdi...

Pe când un nou director muzical la Scala?

C. P.: Acum cântaţi fără director muzical. Este foarte dificil să-l găsiţi în tradiţia voastră? Situaţia se poate prelungi sine die?

M. G.: Pot da poziţia orchestrei, pot da poziţia mea personală. Prezenţa unui director muzical înseamnă posibilitatea parcurgerii împreună a unui drum, cu obiective artistice clare, pe o durată prelungită, de 5, 7, 10 ani, ceea ce este un parcurs rezonabil şi care este necesar pentru un teatru model cum este La Scala, o scenă de referinţă pentru repertoriul nostru. Evident, după încetarea relaţiilor cu maestrul Muti şi terminarea activităţii sale la Scala, dificultatea de a găsi un şef de

nivelul său, cu repertoriul, charisma şi capacitatea sa artistică este o problemă atât de dificilă încât până în prezent nu s-a găsit o soluţie. Toată lumea înţelege asta. Există foarte buni dirijori italieni, care se apropie de Verdi de o manieră inteligentă, la un nivel excelent, cum ar fi maeştrii Chailly, Daniele Gatti, dar trebuie să spun că până acum, comparaţia cu ceea ce făceam cu maestrul Muti ne-a împiedicat să sugerăm un director muzical. Astăzi pentru a avea pe cineva, s-ar putea să ni se impună o schimbare totală de criterii. Ştiu că directorul general, dl. Lissner, are un proiect şi, forţat, orchestra va începe să lucreze mai devreme sau mai târziu cu un alt dirijor principal, pentru a putea derula proiecte. În caz contrar, ar fi posibil, încet-încet, să pierdem mult, dacă nu tot. În aşteptare, este bine că avem o activitate intensă cu dirijorii invitaţi, de cele mai multe ori de cel mai înalt nivel, renumiţi pe plan mondial. De exemplu, cu maestrul Barenboim, care este disponibil să lucreze cu noi în timpul anului, ceea ce este o foarte importantă oportunitate. Trebuie să remarc că ne-am înţeles foarte bine cu tânărul lui asistent, Omer Wellber, cu care am cântat Aida în Israel, vara trecută, şi care a dat dovadă de multă pasiune în interpretare. A fost extrem de interesant pentru noi. Cred că viitorul va fi destul de tenebros şi ne va rezerva dificultăţi evidente...

C. P.: În procesul de alegere a directorului muzical de către directorul general, desigur că orchestra este consultată.

M. G.: Orchestra are un rol important, este cea care lucrează cu şeful ei, deci ar fi o soluţie nefericită dacă bagheta nu ar fi acceptată de noi. Directorul general are rolul şi responsabilitatea alegerii, în realitate are o autonomie totală, dar deocamdată a consultat orchestra de o manieră mai degrabă izolată, ascultând individual mai mulţi instrumentişti şi încercând mai ales să simtă climatul; trebuie spus că întâlnirile sale s-au desfăşurat deja pe durata unui an calendaristic şi nici azi, din punct de vedere oficial, orchestra nu a exprimat o opţiune. Este foarte dificil ca directorul general să numească, să impună pe cineva care să întrunească sufragiul orchestrei, dacă nu se vor utiliza mijloacele artificiale ale unui scrutin, care sunt eficiente din punct de vedere tehnic şi vor duce oricum la o majoritate, chiar dacă acum nu există una importantă pentru un personaj. Desigur că orchestra va fi dispusă să conlucreze cât mai bine cu şeful care va fi numit de directorul general.

O cantată dedicată Elenei Moşuc

C. P.: În sfârşit, Marco, spune-mi câteva cuvinte despre colaborarea dintre dirijorul James Conlon şi Gilda, Elena Moşuc.

M. G.: Am discutat cu dirijorul de la prima repetiţie şi i-am spus că noi suntem fericiţi să cântăm cu Elena Moşuc pe care o cunoşteam din **Traviata** anului 2007. Este vorba despre o artistă care posedă într-adevăr, aş zice, spiritul italian şi maniera cea mai interesantă, cea mai şarmantă a acestui repertoriu. Lucrul d-nei Moşuc cu dl. Conlon a fost extrem de amical, maestrul a apreciat-o mult şi repetiţiile s-au derulat extrem de liniştit, constructiv, fără a avea probleme. Explicaţia este că Elena Moşuc posedă capacităţi, disponibilităţi şi o concepţie muzicală pentru acest repertoriu atât de precisă, de matură, încât practic nu mai era nimic de adăugat. Au fost de aranjat numai detaliile care depind de acustica sălii, de regiile variabile, proprii fiecărui teatru. Este vorba despre o artistă foarte completă, deci conlucrarea a fost minunată.

C. P.: I-ai dedicat Elenei Moşuc, recent, o Cantată Sacră. Cum s-a născut ideea?

M. G.: A fost rugă în biserica Santa Maria delle Grazie din Milano, sfântul lăcaş ce adaposteşte **Cina cea de taină** a lui Leonardo. Cântam vechea binecuvântare **O salutaris Hostia**, pe text şi muzică de Sant'Ambrogio, episcop de Milano în secolul al IV-lea. Înrâurind ruga, soprana Elena Moşuc înălţa către Cer **Pre Tine Te Lăudam**, melos psaltic provenit din România. Am fost sedus de vocea, sonorităţile şi devoţiunea artistei şi am introdus cele două cântări în compoziţia mea, **Rugăciune şi contemplare**. Şi eu, şi Elena Moşuc sperăm ca prima audiţie absolută a cantatei să aibă loc cât mai curând la Bucureşti.